

-
- ⁶ Дон-Аминадо. Указ. соч. С.433.
- ⁷ Перхин В.В. Русская литературная критика 1930-х годов: Критика и общественное сознание эпохи. СПб., 1997. С.121.
- ⁸ Перхин В.В. Указ. соч. С.123.
- ⁹ Шершеневич Вадим. Торжествующий анекдот // Эстрада без парада: Сборник / Сост. Т.П. Баженова М., 1990. С.27.
- ¹⁰ Дон-Аминадо. Указ. соч. С.462.
- ¹¹ Там же. С.463.
- ¹² Там же. С.413.
- ¹³ Там же. С.428.
- ¹⁴ Там же.
- ¹⁵ Там же.
- ¹⁶ Там же. Выделено нами. — С.Г.
- ¹⁷ Парадоксы русской литературы: Сборник статей / Под ред. В.Мерковича, В.Шмида. СПб., 2001. С.183-184.
- ¹⁸ Смирнов П.П. Смысл как таковой. СПб., 2001. С.252.

П.В. Новикова*

Самарский государственный педагогический университет

Квазикарнавальные мотивы в романах Б. Виана

Мир романов Б. Виана — это принципиально особый мир, иной по сравнению с обыденным миром.

Фактически это мир, вывернутый наизнанку, реально невозможный, перевернутый, причем переворачиваются и доводятся до абсурда в этом мире все человеческие отношения, все предметы «реального мира», это мир абсурдный. На особенность изнаночного мира, его принципиальную отличность от мира реального указывал Д. Лихачев: «В этом изнаночном перевернутом мире человек изымается из всех стабильных форм его окружения, переносится в подчеркнуто нереальную среду. <...> В этом изнаночном мире очень важна полнота вывертывания»¹. В мире романов Б. Виана «полнота вывертывания» достигает максимального предела: доктор убивает своих пациентов, аббат налагает епити-

* © Новикова П.В., 2004.

мью в виде занятий сексом, дети могут летать, а мышка кончает жизнь самоубийством.

Точно так же, как «изнаночный», перевернутый мир романов Б. Вина противостоит обыденному миру, карнавал представлял собой второй, иной мир и противопоставлялся серьезному, официальному². Изнаночный мир, мир перевернутый оказывается карнавализованным миром.

Разделение карнавальной литературы, «то есть рожденной непосредственно карнавалом, питающейся самим духом карнавала и карнавализованной литературы, обращающейся к карнавалу, заимствующей у карнавала мотивы, сюжеты и сюжетные ходы, образы и микрообразы?» восходит к М. Бахтину³.

Мотив праздничности и связанные с ним мотивы смены верха и низа, переворачивания правил, норм и ценностей, осмеяния оказываются определяющими в карнавализованном пространстве смерти.

В романе «Осень в Пекине» название пустыни Экзопотамия — пространство смерти — впервые упоминается как место ссылки Клода за убийство велосипедиста:

— ... Я приеду за вами завтра, на катафалке.

— Куда вы меня отвезете?

— Есть вакантное место пустынного в Экзопотамии. Туда мы вас и определим. Вам там будет очень хреново.

— Вот это здорово! — оживился Клод. — Я буду за вас молиться («Осень в Пекине». В, 9)⁴.

Маркировано-абсурдна сама реакция Клода на сообщение о том, что ему в пустыне будет плохо, а, как видно со слов священника («есть вакантное место пустынного»), ситуация высылки убийцы в пустыню в качестве отшельника не нова, к тому же, очевидно, это место не всегда свободно.

В пустыне все переворачивается «с ног на голову»: доктор Жуйживьем не лечит, а убивает людей, своих пациентов, причем он официально имеет право убивать пациентов до тех пор, пока количество убитых им людей не превысит количество вылеченных больных. Доктор, смеясь, как бы в шутку убивает и своего помощника в пустыне:

— Чтобы меня лечил этот живоглот? — вскричал студент. — Мало он мне крови попортил со своим дурацким стулом! Посмотрим, кто теперь посмеется.

— Я посмеюсь, — сказал Жуйживьем и ловким движением всадил иглу

студенту в щеку. Тот резко вскрикнул, тело его обмякло и перестало двигаться. («Осень в Пекине». II, 10)

Аббат Грыжан отнюдь не строгий праведный священник, он постоянно позволяет себе шутки и вольности. Это, пожалуй, самый беззаботный, беспечный житель Экзопотамии. «Пьянчуга и болтун, а плюс ко всему еще и прорва ненасытная», — так характеризует аббат самого себя. Он может простить все грехи на две недели вперед, любит выпить и не прочь провести время с красивой женщиной. Подстать аббату молитвы и обряды:

— Слава Тебе, Господи! — сказал Клод-Леон. — Я хочу исповедаться. Хочу предстать перед Создателем с кристально чистой душой...

— ... словно выстиранной в персоли! — воскликнули они в один голос, следуя католическому канону, и осенили себя самым что ни на есть классическим крестным знамением («Осень в Пекине». В, 9).

В образе аббата явно виден намек на литературного соперника Виана, библейского поэта Жана Грожана⁵. В романе «Осень в Пекине» на французском языке этот намек очевиден: Виан сделал из Grosjean Petitjean, то есть речь идет о карнавальном переименовании, о сведении большого к маленькому и наоборот, о замене Толстого Жана на Тонкого. Приняв во внимание этот намек, М. Аннинская перевела abbé Petitjean Виана как «аббат Грыжан».

Аббат Грыжан — одна из наиболее комичных фигур романа. Это образ, явно ориентированный на карнавальный пасхальный смех (risus paschalis), ведь именно в пасхальные дни «священник с кафедры позволял себе всевозможные рассказы и шутки, чтобы вызвать у горожан веселый смех как радостное возрождение»⁶.

Говоря об аббате Грыжане, нельзя не вспомнить брата Жана из романа Рабле — «обжору и пьяницу, беспощадно откровенного, полного неисчерпаемой энергии и жажды нового»⁷ — и Телемский монастырь, в котором от настоящего аскетичного монастыря ничего не остается.

Подобно аббату Грыжану ведет себя и кюре из романа «Сердцедер»: он постоянно устраивает представления вместо воскресной мессы, продавая на них билеты. Кюре оскорбляет, унижает деревенских жителей, нисколько не заботясь «о спасении их душ».

В романе «Красная трава» особо акцентирован мотив смены верха и низа: высший, «небесный» уровень, куда поднимается Вольф на своей машине, который, казалось бы, должен был принести Вольфу моральное облегчение, приносит ему страдания и смерть. Спуск в пещеры, фак-

тически под землю, наоборот, приносит облегчение и успокоение. Речь идет о карнавальной топографической логике: перемещение верха в низ, высокого — в материально-телесный низ.

Карнавальным шествием сопровождается торжественное открытие построенной Вольфом Машины. Шествие начинается звуками громкой музыкой и «гимном» мэру: «Мэр появился вслед за музыкантами... Его жена, чрезвычайно *толстая особа*, вся *красная* и совершенно *голая*, показала следом за ним, *стоя на колеснице* и держа плакат, рекламирующий продукцию главного *торговца сырами*... За колесницей торговца сырами ехала *колесница торговца скобяным товаром*, который... вынужден был довольствоваться большой парадной подстилкой, на которой *пузатый* орангутанг толкал на путь греха примерную девственницу. ... Следующей ехала *колесница торговца младенцами*...»⁸ («Красная трава», XII; курсив наш).

Веселье, музыка, колесницы с едой, акцентирование материально-телесного низа были неотъемлемой частью карнавальных праздников, к которым приурочивались ярмарки «со всей их системой народно-площадных увеселений. Они сопровождалась также необузданным обжорством и пьянством»⁹.

Сродни карнавальным пиршественным образам, мотиву изобилия и ужины, устраиваемые поваром Колена Никола («Пена дней»): на ужин Николая готовит индейку, пирог из угря, специальный соус, заливной морской язык, трюфели, рыбную закуску и т.д. В каждом рецепте, который Никола выбирает для приготовления блюд, особо акцентируется процесс приготовления и вкус блюд: «Испеките корку для пирога, как для обычной закуски. Разделайте большого угря и нарежьте его на кусочки по три сантиметра. Сложите их в кастрюлю с белым вином, солью и перцем, тонко нарезанным луком, веточками петрушки, тмином и лавровым листом, для остроты добавьте несколько зубчиков чеснока»¹⁰ («Пена дней». I).

И все же в романах Б. Виана речь идет не о карнавальных, а о квази-карнавальных, то есть о принципиально иных, трансформированных элементах: «Художественные мотивы и образы, ориентирующиеся на карнавальную культуру, внешне напоминающие карнавальные, но рожденные иным (маскарадным) миропониманием, наполненные иным, чуждым карнавалу содержанием и вследствие этого имеющие отличную от карнавальных мотивов и образов структуру, мы и называем квази-или псевдокарнавальными...»¹¹.

А.Л. Гринштейном вводится понятие маскарада: «Под маскарадом мы понимаем особый тип культуры, генетически связанный с народной карнавальной культурой, в частности, смеховой культурой средневековья и Ренессанса, во многом на нее ориентирующийся (причем такая принципиальная ориентация на карнавальную культуру составляет важнейшее имманентное качество маскарадной культуры), но одновременно онтологически и типологически противостоящей (и противопоставляющей себя) карнавалу»¹².

В маскарадной культуре коренной трансформации подвергаются основные компоненты карнавальной культуры.

Карнавальный мир — это мир открытый, карнавальное тело смешано с миром, не отделено от него. Пространство смерти, в котором происходит действие в романах — принципиально закрытое, замкнутое пространство. Попасть в него можно, только преодолев границу, однако это «преодоление» можно совершить только в одном направлении.

В пустыню Экзопотамия Клода *привозят* на катафалке, словно усопшего, будто Экзопотамия — мир мертвых, что подготавливает к тому, что смертей будет много, а единожды попав туда, выбраться будет практически невозможно: можно либо умереть, либо остаться там, что фактически одно и то же.

Карнавальное шествие в романе «Красная трава» не сливается с жизнью Квадрата, не захватывает его: стенодробильная машина *проламывает* стену — так шествие буквально врывается на территорию Квадрата — и через ту же самую брешь в стене удаляется по окончании праздника. «Праздник» длится определенное время, речь уже не идет о карнавальном «ощущении себя вне времени».

Одним из элементов карнавального праздника являлась амбивалентность отрицательных образов: смерть всегда означала последующее обновление, рождение: «Кровавые битвы, растерзания, сожжения, смерти, избиения, удары, проклятия, ругань погружены в “веселое время”, которое, умерщвляя, рождает, которое не дает увековечиться ничему старому и не перестает рождать новое и молодое»¹³.

Во время «праздника», устроенного после карнавального шествия («Красная трава»), казалось бы, есть и ругательства (торговец сырами — «лживая гадина»), и избиения, и растерзания, даже смерть, однако они не несут положительного обновляющего момента, как в карнавале. Смерть оказывается окончательной, принципиально отрицающей: «...стража произвела небольшую чистку, в результате которой одни умерили пыл, тогда как тела других были разорваны в клочья и развеяны по ветру».

В несколько мгновений Квадрат опустел. Остались только Вольф, труп флейтиста, несколько замусоленных бумажек и кусок разрушенной эстрады («Красная трава». XII).

Понятие праздника принципиально трансформируется, переименовается. Замкнутым, закрытым оказывается не только сам мир, карнавалованное пространство, но и праздник.

Во время карнавала не существовало деления на исполнителей и зрителей, все принимало участие в карнавальном процессе. Карнавал не созерцают, в нем живут, потому что по своей идее он всенароден, тотален. В маскарадной культуре «возникновение дистанции между действующими лицами и зрителями, а также между актером и ролью... можно рассматривать как следствие трансформации карнаваляльности в театральность...»¹⁴. Происходит четкое разделение на зрителей и исполнителей, то есть речь в данном случае идет уже не о карнавальном, а о квазикарнавальном элементе.

Именно театральным становится праздник открытия в романе «Красная трава»: ни Вольф, ни его жена, ни друзья не принимают участия во всем происходящем, оставаясь сторонними наблюдателями: «Вольф бездумно улыбался. Он не слышал ни слова. Ему было не до того» («Красная трава». XII).

В романе «Сердцедер» актером на празднике становится сам деревенский кюре, пишущий для себя самого сценарии представлений по воскресеньям вместо традиционной католической мессы. Сам кюре развешивает афиши, анонсирующие «праздничное представление», а жители деревни покупают билеты, чтобы *присутствовать* на празднике. В противоположность карнавалованному избранию — развенчанию — умерщвлению шутовского короля, ритуальная смерть которого «служит объединению, поскольку символизирует обновление мира, совместное изгнание из него старого, отжившего»¹⁵, деревенский кюре сам назначает себя «королем» праздника, а его «развенчание» превращается в обыкновенную драку.

В романе «Пена дней» такими театральными зрелищами становятся выступления Жан-Соля Партра, на которых он демонстрирует «оплетенные соломой образцы блевотины».

В романе «Осень в Пекине» в наказание за совершенное преступление аббат посылает в пустыню Клод-Леона. Как и положено, на отшельника налагается епитимья — Грыжан предлагает Клоду на выбор либо стоять всю жизнь на столпе, либо бичеваться себя по пять раз на день,

либо грызть булжники, либо молиться 24 часа в сутки. Однако поскольку все выше перечисленное «не кажется Клоду достаточно святым», он выбирает заниматься любовью с Лавандой, против чего аббат, естественно, не возражает, но тут же делает оговорку: им придется делать это каждый раз, как будут являться посетители.

Так, в устраиваемых Клодом и Лавандой «представлениях» очевидно четкое разделение на действующих лиц (сам Клод и Лаванда) и зрителей (все посетители). По воскресеньям посетители приходят просто посмотреть, как отшельник исполняет свои обязанности.

В связи с этим отметим трансформацию еще одного карнавального образа — образа материально-телесного низа. В трансформированном образе речь не идет о карнавальном утверждении нового идеала, связанного с материально-телесным низом, «который воплощает в себе весь материально-телесный мир как абсолютный низ, как начало поглощающее и рождающее... Весь телесный низ, зона производительных органов, — оплодотворяющий и рождающий низ»¹⁶.

Карнавальные образы в этом случае становятся квазикарнавальными, «поскольку они теряют свою важнейшую черту — амбивалентность»¹⁷. Половой акт уже не имеет целью дать новую жизнь, обновить старое, он больше не связан с идеей рождения или плодородия, он становится либо навязчивой идеей Анжела («Осень в Пекине»), который думает лишь о том, чтобы овладеть Рошелью, либо превращается в зрелище, устраиваемое Клодом и Лавандой для посетителей.

Показательным оказывается маркированное отсутствие полового акта и в принципе возможности продолжения рода в других романах Б. Виана: в романе «Сердцедер» Клементина испытывает отвращение к мужу и отказывается исполнять супружеские обязанности; в романе «Пена дней» «нормальной» семейной жизни Колена мешает болезнь Хлои. Такое отношение к сексу — одна из черт маскарадной культуры, в которой «секс связан с отправлением физиологических потребностей организма, с удовлетворением физического желания»¹⁸.

Трансформацию претерпевает и мотив еды. В карнавальной культуре «еда, пища выступают как знаки обращенности к иным, не-обыкновенным, не-повседневным, не-будничным ценностям: любое упоминание еды, любое присутствие темы еды в художественном тексте, порожденной карнавальной культурой, имманентно носит праздничный характер, выступая в качестве маркера, актуализирующего этот аспект топоса праздника»¹⁹. Мотив еды значительно трансформируется в маска-

радной культуре, вариантами его «переосмысления» могут стать «равенчание значимости еды, пищи», «изображение тщательного отмеривания необходимых пропорций еды», «ускользающая еда», «описание голода» и др.

Подобной трансформации подвергается мотив еды и в романах Б. Виана. Так, например, «праздничность» и обильность каждого ужина в романе «Пена дней» постепенно сменяется демонстративным не-указанием на прием пищи. Это связано не только с отсутствием денег у Колена, но и с самой невозможностью войти в столовую: по мере редукции квартиры она исчезла.

Праздник и еда разделяются, наличие одного теперь уже не предполагает наличие другого. Так, в романе «Осень в Пекине» праздник оказывается принципиально не связан с едой, о приеме пищи сообщается лишь одной фразой: «Они решили пойти поужинать». В романе «Красная трава» еда «оторвана» от праздничности, ужин, произносимые фразы, поведение за столом превращаются в действие, «предусмотренное программой». «Продолжение» ужина в виде вечеринки характеризуется Вольфом одной фразой: «Диски, бутылки, танцульки, разодранные шторы, забитая раковина».

С мотивом праздника неразрывно связан и карнавальный смех. «Смех и материально-телесный момент, как снижающее и возрождающее начало, играют существеннейшую роль во внецерковной или окологерцовой стороне и других праздников...»²⁰. На празднике «отрицающий насмешливый момент был глубоко погружен в ликующий смех материально-телесного возрождения и обновления»²¹.

В маскарадной литературе «смех ... теряет свою важнейшую функцию — утверждение положительного начала»²².

Казалось бы, в романах Б. Виана изображается карнавальная «веселая смерть», смерть, с установкой на смех²³. Зачастую воспринимается героями как шутка, как явление маркировано не-серьезное, абсолютно лишённое какой бы то ни было трагичности. Умирают, убивают шутя, как бы играя: доктор («Осень в Пекине») смеясь убивает своего помощника, жители деревни («Сердцедер») — стариков, Колен («Пена дней») — служителя катка, а на его свадьбе как бы в шутку разбивается дирижер.

И все же это не возрождающая, не обновляющая смерть карнавала, смерть, которая порождает новое, молодое. Смерть не несет в себе положительного начала, она утрачивает карнавальную амбивалентность и становится абсолютным отрицанием. Все, кто умирают, покидают

пространство «навсегда», от них не остается ничего, никакого намека на воскрешение.

Если в карнавальном мире смех необходим, чтобы осмеять смерть, сделать ее нестрашной²⁴, то в романах Б. Виана смерть не вызывает страха, и смеются не для «праздничного освобождения», «утверждения радости», но исключительно чтобы унижить, оскорбить.

Так, несмотря на то, что смерть и смех соседствуют на похоронах Хлои, смех несет полное отрицание, а «карнавальное осмеяние» превращается в издевательство и унижение: «Тут появились вырядившиеся во все светлое Шиш и Пузан. Они принялись освистывать Колена и плясать вокруг грузовика как дикари» («Пена дней». LXV).

Веселым, игровым оказывается само внешнее отношение героев к смерти и к убийству, но отнюдь не его внутреннее содержание.

Несомая смерть (убийство) оказывается не действием, но просто жестом, жестом в бергсоновском смысле, жестом, вызывающим смех. Сам жест, которым убивают, «непроизволен и автоматичен», он принципиально отличен от действия. «Действие преднамеренно, во всяком случае сознательно; жест непроизволен и автоматичен. <...> Жест — это нечто, напоминающее действие взрыва; он пробуждает нашу восприимчивость, готовую дать себя убаюкать, и, заставляя нас опомниться, он мешает нам относиться серьезно к происходящему»²⁵ (курсив наш).

«Непроизвольным» жестом Анжель толкает в колодец Анну, доктор убивает помощника, Вольф — старика, Колен — служителя катка, и смерть становится частью комического, не-серьезного.

Смех, сопровождающий смерть, — это смех отрицающий. «В маскарадной литературе смех теряет свой амбивалентный характер, превращаясь в средство только отрицания, но не утверждения, разрушения, но не созидания, отчуждения, а не объединения»²⁶. Смеются только для того, чтобы унижить, оскорбить, сказать гадость, подразнить, обидеть.

Так, в романе «Осень в Пекине» смех полностью теряет свою амбивалентность: «Не в силах одолеть приступ смеха, профессор повалился на песок. Из глаз его брызнули крупные слезы, а голос съехал на удушливо-веселый визг. Практикант отвернулся с обиженным видом, разложил на земле детали самолета и, встав на колени, взялся прилаживать их друг к другу» («Осень в Пекине». Ч. II, VI).

Зачастую речь идет просто о демонстративно наигранном смехе:

— Так ведь птицы не кусаются.

— Ха-ха-ха! — *сказал* капитан. — Это не простая птица («Осень в Пекине». Ч. I, V). (*курсив наш*).

Очевидно, что наигранность смеха маркирована в речи повествователя.

— ... Я подвержен влиянию! Это же надо такое придумать! Вот смех-то! — он *демонстративно* захохотал («Осень в Пекине», Ч. I, VII); (*курсив наш*).

Смех в романах Б. Виана отличается от карнавального смеха и интенсивностью. Чаще всего речь идет не о смехе, а об улыбке, усмешке, ухмылке, хихиканье, причем зачастую с отрицательным значением, что также является признаком маскарадной культуры:

... Стул ответил мерзким скрипучим хихиканьем (D, 7).

... Практикант вяло хихикнул («Осень в Пекине», D, 8).

Тот же редуцированный и наигранный смех встречается и в других романах:

— Что-то новенькое, — фыркнул Сенатор. — А ваша машина?

— Это скорей вынужденное решение, — усмехнулся Вольф в свою очередь. («Красная трава». VII).

— Ну да, конечно... — Глорий горько усмехнулся. — Вы быстро усвоили местные нравы²⁷ («Сердцедер». Ч. III, VIII).

— Ха-ха! — сказал себе Жакмор. — Как я удивительно тонок и глубок («Сердцедер». Ч. III, XXI).

— Красивый образ, — сказала Хлоя и засмеялась тихо, чтобы не закашляться вновь («Пена дней». XXXIV).

Образ смеющейся старости (беременных старух) — характерный карнавальный гротескный образ. «Это очень характерный и выразительный гротеск. Он амбивалентен; это беременная смерть, рождающая смерть»²⁸, смеющаяся старость, которая не боится смерти, которая разрушает ее своим смехом.

Мотив смеха в маскарадной культуре принципиально иной. В данном случае смеющаяся старость теряет свою амбивалентность, так как старики не просто весело смеются, а их *заставляют* смеяться щекоткой, пинками, щипками. Смеются и окружающие, но смех здесь имеет исключительно отрицательную коннотацию, он не несет в себе того положительного, обновляющего начала, которое так принципиально важно для смеха карнавального. Это уже не средство торжества радостного отношения к бытию, не преодоление страха, не утверждение новой шкалы ценностей, а горький, вымученный смех, который несет в себе полное отрицание.

В романе «Сердцедер» смех над стариками — это именно маскарадный, уничтожающий смех:

“— А ну, пошел давай, пердун старый, — крикнул тот и с размаху уда-

рил старика ногой в зад. Старик пошатнулся, но удержался на ногах. — Ребята, давайте, веселитесь!

Старик двинулся вперед мелкими шажками. От толпы отделились двое мальчишек. Младший стал, смеясь, хлестать его по ногам тоненьким прутиком, а старший с размаху прыгнул и повис у него на шее. Старик шлепнулся носом в пыль” («Сердцедер». Ч. I, XI).

“Люди все прибывали, и грохот стульев смешивался с проклятиями тех, кто никак не мог усесться. К этому примешивались крики хоровых мальчиков и стоны стариков, только что купленных на распродаже и захваченных с собой для пушного веселья: их принято было щипать и шекотать во время антрактов” («Сердцедер». Ч. III, VII).

Веселятся только те, кто издевается над стариками, вместо всеобщности и объединения через карнавальный смех происходит четкое разделение на тех, кто смеется, и на тех, над кем смеются, выделяются «смеющиеся солисты» (А. Вулис), выбирающие объект смеха и иницирующие издевательства над ним.

Таким образом, мир романов Б. Виана — мир, вывернутый наизнанку, закрытый мир. Выделенное нами пространство смерти оказывается карнавализованным, однако карнавальные мотивы и образы переиначены, трансформированы. Праздник теряет свою всеобщность, становится закрытым, карнавальная зрелищность трансформируется в театральность, происходит четкое разделение на зрителей и исполнителей. Многие карнавальные мотивы, как-то: мотив еды, смеха, материально-телесного низа — теряют свою амбивалентность, остается только отрицательный элемент, направленный на разрушение. Такие карнавальные мотивы лишь внешне напоминают карнавальные, но по своей структуре и функции принципиально отличаются от них, то есть в данном случае речь идет о квазикарнавальных образах, принадлежащих иной, маскаральной культуре.

Примечания

¹ Лихачев Д. С. Древнерусский смех // М. М. Бахтин: Pro et contra. Т. 1. СПб., 2001. С.454, 458.

² Подробнее об этом см.: Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1989.

³ Гринштейн А.Л. Карнавал и маскарад в художественной литературе. Самара, 1999. С.5.

⁴ Здесь и далее цит. по: Виан Б. *Сердцедер*. Романы. Харьков, 1998. Перевод на русский язык М. Аннинской. Номера глав обозначены римскими или арабскими цифрами и буквами, как в тексте.

⁵ Известно, что роман «Осень в Пекине» был написан в том же году, что и роман «Пена дней», за который Виан надеялся получить премию «Плеяды» от издательства «Галлимар», но премию присудили библейскому поэту Жану Грожану. На такую несправедливость Виан не мог не отреагировать: его обидчики стали известны как персонажи романа «Осень в Пекине», а не как поэты и литераторы.

⁶ Бахтин М. М. Указ. соч. С.91.

⁷ Там же. С.347.

⁸ Здесь и далее цит. по: Виан Б. *Сердцедер*. Романы. Харьков, 1998. Перевод на русский язык М. Аннинской. Номера глав обозначены римскими цифрами, как в тексте.

⁹ Бахтин М. М. Указ. соч. С.92.

¹⁰ Здесь и далее цит. по: Виан Б. Пена дней. СПб., 2000. В скобках указаны номера глав римскими цифрами, как в тексте.

¹¹ Гринштейн А. Л. Указ. соч. С.33.

¹² Там же. С.5.

¹³ Бахтин М.М. Указ. соч. С.234.

¹⁴ Гринштейн А.Л. Указ. соч. С.32.

¹⁵ Гринштейн А.Л. Карнавал и маскарад: два типа культуры// На границах: Зарубежная литература от средневековья до современности: Сборник статей. М., 2000. С.34

¹⁶ Бахтин М.М. Указ. соч. С.34, 164.

¹⁷ Гринштейн А.Л. Карнавал и маскарад в художественной литературе. С.34.

¹⁸ Там же. С.109.

¹⁹ Гринштейн А.Л. Карнавал и маскарад: два типа культуры // «На границах». С.35.

²⁰ Бахтин М.М. Указ. соч. С.92.

²¹ Там же. С.88.

²² Гринштейн А.Л. Карнавал и маскарад в художественной литературе. С.32.

²³ Полемизируя с М. Бахтиным, С. Аверинцев ставит под сомнение «категорическое утверждение» М. Бахтина о том, что «за смехом никогда не таится насилия». Сам С. Аверинцев указывал на то, что «в начале начал всяческой карнаваллизации — кровь». Аверинцев С. С. Бахтин, смех, христианская культура // М. М. Бахтин Pro et contra. Т. 1. СПб., 2001. С.477.

²⁴ См.: Бахтин М.М. Указ соч.

²⁵ Бергсон А. Смех // Указ. соч. С.82.

²⁶ Гринштейн А. Л. Карнавал и маскарад: два типа культуры // На границах. С.42.

²⁷ Здесь и далее цит. по: Виан Б. *Сердцедер*. Романы. Харьков, 1998. Перевод на русский язык М. Аннинской. Номера глав обозначены римскими цифрами, как в тексте.

²⁸ Бахтин М. М. Указ. соч. С.33.